

# PINTANDO LA LECTURA: MUJERES, LIBROS Y REPRESENTACIÓN EN EL SIGLO DE ORO

ASUNCIÓN BERNÁRDEZ  
(Universidad Complutense)

## 1. ALGUNAS CUESTIONES METODOLÓGICAS

En un libro ya clásico, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Cavallo y Chartier<sup>1</sup>, en un apartado menor, y como de pasada, señalaban que los trabajos sobre iconografía de la lectura que se habían desarrollado hasta ese momento eran muy escasos, pero que podrían ser un instrumento válido para observar la transformación económica y social del tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna, sobre todo en cuanto a prácticas de lectura de las mujeres se refiere. Esta idea no pasaba de ser una simple afirmación en sí misma, que con el tiempo ha resultado ser un desafío para las personas que trabajan en la historia de las prácticas lectoras.

Algunos años después, han empezado a articularse algunos discursos que parten de la idea de que la pintura y la representación pueden ser, efectivamente, una fuente primaria para el estudio de las prácticas lectoras de las mujeres, ya que la metodología más habitual para conocer esas prácticas, basada en el cómputo de las bibliotecas de legados testamentarios, tiene algunas limitaciones, a pesar

---

<sup>1</sup> G. Cavallo y R. Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, 1998, pág. 279.

de que Pedro Cátedra y Anastasio Rojo<sup>2</sup> hayan publicado el primer gran libro, más completo e interesante sobre lectura de mujeres hace sólo dos años.

Plantearnos el estudio de la lectura desde los testimonios iconográficos pudiera parecer una irreverencia metodológica, ya que no se puede establecer una relación directa entre lo pensado y la realidad. Aunque pueda parecer algo paradójico, es la misma relación que existe entre literatura y realidad, y sin embargo, estamos más acostumbrados a extraer conclusiones sociológicas o históricas de esos textos sin tener que hacer un ejercicio de justificación; pero es innegable que hacer historia de la lectura partiendo de metodologías históricas tradicionales supone ciertos problemas. Por ejemplo, una de las fuentes más utilizadas para reconstruir el consumo y la circulación de libros es el recuento de bibliotecas o los inventarios *post mortem* que se realizaban en las casas nobles o burguesas del Renacimiento o el Barroco. Hoy sabemos que este tipo de testimonios son incompletos, porque normalmente sólo aparecen los libros que se suponía que tenían un valor monetario e ignoraban lo que Víctor Infantes<sup>3</sup> llama la «biblioteca devaluada», compuesta por todos aquellos objetos que tenían un escaso valor comercial, como podían ser las ediciones de los géneros menores de la época como relatos sentimentales, novelas del ciclo artúrico o pliegos sueltos de distinto tipo. Libros poco valiosos desde el punto de vista comercial y de prestigio, pero que sabemos positivamente que tuvieron una enorme difusión en esa época.

Ese sesgo parcial que tienen este tipo de cómputos de bibliotecas puede haber contribuido a forjar dos de las ideas más extendidas sobre la lectura de las mujeres en la época: que las mujeres leían mucho menos que los hombres, ya que se había impedido de forma activa su alfabetización; y que sus textos preferidos eran los piadosos: misales, libros de horas, *flores sanctorum*, devocionarios, etcétera. Lo que no sabemos es hasta qué punto esta idea es consecuencia directa del hecho de que este tipo de libros eran los encuadernados de forma «valiosa» y podían formar parte del ajuar de prestigio de una mujer o su familia: un elemento que podía transmitirse entre varias generaciones (y muy frecuentemente entre mujeres), mientras sus preferencias de lectura tenían que ver más con otros géneros de literatura de ficción, que posiblemente estaban encuadernados con materiales más baratos porque implícito estaba que su uso era más común e intercambiable entre una mujer y otra, o una familia y otra. Esto explicaría, por ejemplo, el conocido éxito editorial de las novelas sentimentales, que conocemos sobre todo por referencias editoriales, frente a la escasa documentación de su lectura en inventarios de bibliotecas, hecho que avala la hipótesis de que la literatura

<sup>2</sup> P. M. Cátedra y A. Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres: siglo xvi*, Salamanca: Instituto de la Historia y del Libro y la lectura, 2004.

<sup>3</sup> V. Infantes, «Las ausencias en los inventarios de libros y bibliotecas», en *Les livres des Espagnols à l'Époque Moderne*, *Bulletin Hispanique*, 99 (1997), págs. 281-92.

«de mujeres» resultó ser uno de los motores principales para la expansión de la imprenta o la profesionalización de los escritores<sup>4</sup>.

El hecho de pensar en la lectura desde una perspectiva de género es un fenómeno relativamente nuevo, aunque desarrollado sobre un principio clásico: las mujeres leían menos que los hombres, debido a razones sociológicas diversas<sup>5</sup>, y lo que leían eran libros religiosos o de caballerías, tal como formuló Rodríguez Marín ya en el año 1921<sup>6</sup>. Sin embargo, desde los testimonios iconográficos nace una sospecha: las prácticas lectoras de las mujeres podrían haber sido más ricas de lo que atestiguan los cómputos de las bibliotecas o los testimonios de los escritores de la época. Un ejemplo de este hecho lo tenemos en *El Quijote*, donde aparecen continuamente mujeres que saben leer y escribir (Dorotea, Zoraida, Marcela, La Duquesa, etcétera) y mujeres que leen sobre todo literatura de ficción, como indica el hecho llamativo de que ninguna mujer cervantina se muestre interesada por la lectura de libros religiosos.

Las mujeres leen ficción e, incluso, pueden leer con un «criterio femenino» como muestra Juan de la Cueva en su obra *El Infamador* (1582), donde aparecen una dama y una criada, ambas lectoras en Sevilla, criticando y quemando libros misóginos<sup>7</sup>. Cabe pensar que las mujeres desarrollaran prácticas lectoras

---

<sup>4</sup> Algo similar ocurre hoy en día. La novela rosa, consumida ávidamente mayoritariamente por lectoras que acuden puntuales a su cita con cada nuevo número en el kiosko, y con tiradas espectaculares, apenas existe si nos atenemos a los catálogos de las bibliotecas, o a las bibliotecas particulares, como únicas fuentes de información.

<sup>5</sup> Desde luego que una de las razones sociológicas que muchos autores han tenido como válidas es la presión de los hombres sobre las mujeres que impedían sobre todo, no tanto el aprendizaje básico de la lectura como instrumento, como el desarrollo de las capacidades intelectuales que se supone que la lectura puede proporcionar. Prieto Bernabé (*Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del siglo de Oro (1550-1650)*, t. II, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2004) da referencia del texto de Calderón de la Barca, *No hay burlas en el amor* en el que el personaje de don Pedro piensa en lo beneficioso de evitar tentaciones...

«Más remediárelo yo  
Aquí el estudio acabó  
Aquí dio fin la poesía,  
Libro en casa no ha de ver  
De latín que yo no alcance;  
Unas Horas en romance  
le bastan a una mujer,  
bordar, labrar y coser  
sepa sólo; deja al hombre  
el estudio...»

<sup>6</sup> Vid. A. Bernárdez, «Las mujeres lectoras en *El Quijote*», en *El Quijote en clave de mujer/es*, Madrid: Universidad Complutense, 2005 págs. 283-304; y A. Bernárdez, «Lectura, mujeres y poder en *El Quijote*», *Letra Internacional*, núm. 87 (2005), Madrid, págs. 41-47.

<sup>7</sup> F. Bouza, «Memorias de la lectura y escritura de las mujeres en el Siglo de Oro», en I. Morant, (dir.) *Historia de las mujeres en España y América Latina II*, Madrid: Cátedra, 2005. págs. 169-91.

que podemos llamar «de resistencia» frente a las formas de leer masculinas, prácticas que desmontaran, por ejemplo, la tradición misógina de cierta literatura o precisamente el encasillamiento genérico de ciertos temas o estereotipos tradicionales de las mujeres. En un texto de 1993, Lola Luna<sup>8</sup> planteaba de forma muy interesante cómo puede desarrollarse una crítica feminista sobre la lectura de las mujeres, articulando tres puntos de vista: cómo las mujeres han intervenido en la formación de un canon literario<sup>9</sup>; preguntándose si existe un modelo interpretativo de lectora que los propios textos han ido creando con el tiempo; y por último, cuestionándose si han existido comunidades interpretativas de mujeres lectoras, tal como parece dibujar Juan de la Cueva en el texto del que acabamos de citar.

## 2. MODELOS ICONOGRÁFICOS DE LECTORAS Y MODELOS DE MUJERES

Las fuentes iconográficas pueden hacernos avanzar en la hipótesis de que en Edad Media y el Renacimiento las mujeres leían más de lo que podríamos imaginar contando las posesiones de libros que han quedado reflejados en distintos cómputos; y es más, tal vez podremos avanzar también en la sospecha de que existió una voluntad «institucional» de que las mujeres no fueran representadas con libros, tal como era tradicional en la figura de la Anunciación, porque esto formaba parte de una estrategia de conversión de las mujeres al modelo de mujer burguesa y familiar propio de la modernidad. Julia Varela<sup>10</sup> llama a este proceso el «dispositivo de feminización» que consiste en la puesta en marcha de varias estrategias para convertir el modelo de mujer renacentista en el modelo de mujer burguesa para la que el hogar y la vida cotidiana serán los ejes fundamentales que construyan y expliquen su existencia.

### 2.1. *Modelos iconográficos tradicionales de mujeres-lectura*

Las representaciones icónicas de la Edad Media y el Renacimiento tenían un sentido totalmente distinto a lo que puede ser una imagen hoy para nosotros.

<sup>8</sup> L. Luna, «Las lectoras y la historia literaria» en C. Segura Garaiño (ed.), *La voz y el silencio*, Madrid: Al-Mudayna, 1993.

<sup>9</sup> Es evidente que un canon implica una construcción dicotómica de los valores culturales: lo aceptable, frente a lo inaceptable, lo culto y lo popular, los grandes temas y los temas menores, las formas elaboradas frente a las no elaboradas, etcétera. Es evidente que la literatura «de mujeres» ha ocupado un lugar fundamental a la hora de definir lo que se entiende por «gran arte» o «alta literatura». Por ejemplo, el supuesto gusto de las mujeres por lo sentimental, ha hecho que el género así llamado sea una creación característica «para las mujeres», y por lo tanto, se le considere un género devaluado.

<sup>10</sup> J. Varela, *Nacimiento de la mujer burguesa: el cambiante desequilibrio entre los sexos*, Madrid: La Piqueta, 1997.

La recepción de la pintura al óleo era privilegio de las clases elevadas, mientras que las clases desfavorecidas sólo podían contemplarla en el contexto religioso. Sin embargo, el valor ideológico de las imágenes fue bien conocido y utilizado, ya que en el Renacimiento se produce por vez primera la coincidencia entre invención e imitación: «la realidad es reproducida con precisión, pero al mismo tiempo según el punto de vista subjetivo del observador, que en cierto sentido ‘añade’ a la exactitud del objeto la belleza contemplada por el sujeto»<sup>11</sup>. Una de las diferencias entre las representaciones pictóricas medievales y renacentistas, era el lugar que ocupaba el espectador frente al cuadro. El espectador en la Edad Media, mira siempre hacia arriba, su mirada recibe una representación de valores simbólicos más que copias de la realidad, representaciones que le recuerdan que es pequeño e imperfecto frente a las grandes figuras que observa. Sin embargo, en el Renacimiento esa dimensión cambia: la medida de los objetos representados está en el ojo humano, y en este sentido, la perspectiva puede interpretarse como un ajuste de la representación a la percepción humana de las cosas.

La pintura de la época supone una copia, y al mismo tiempo una recreación activa y performativa de la realidad. Es una imitación a escala «humana» de las cosas, representar a la misma escala lo divino y lo humano, pero al mismo tiempo haciendo una reconstrucción ideológica de la realidad. En esa construcción de la mirada, podemos incluir un sesgo de género, en cuanto a que el espectador en sí, es un ente «masculino», en cuanto a que la mirada es en sí misma activa y generadora de significado. Lo femenino en cambio, se construirá como la esencia del «ser mirado», el objeto principal de toda mirada artística. John Berger<sup>12</sup> afirma en su estudio sobre el desnudo femenino en la pintura al óleo que «los hombres actúan, las mujeres aparecen». En esa mirada y en esa representación de cuerpos para «ser mirados» se dibuja la idealización del cuerpo femenino propio del período moderno, que luego volveré a comentar en el análisis concreto de las Inmaculadas.

Por otra parte, podemos tener en cuenta otra cosa: las imágenes en la época tenían una función clara de conservación de la memoria, tal como ha desarrollado de forma brillante Fernando Bouza<sup>13</sup> cuando comenta la particularidad de este período, un momento en que la palabra hablada, la escritura y la imagen están compitiendo por ocupar el lugar principal a la hora de conservar el conocimiento y el recuerdo de las cosas. Pero la pintura tenía una particularidad respecto a los otros dos recursos comunicativos: tiene que ver más con la invención que con la conservación de la memoria.

<sup>11</sup> U. Eco, (a cargo de), *Historia de la belleza*, Barcelona: Lumen, 2004, pág. 180.

<sup>12</sup> J. Berger, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975, pág. 55.

<sup>13</sup> F. Bouza, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid: Akal, 1998, pág. 31.



Mosaico, de Pietro Cavallini. Santa Maria in Trastevere, Roma, 1291.



Fernando Gallego, Tríptico de Santa Catalina [finales del siglo xv].

Analicemos desde estas premisas el caso particular de la representación femenina por antonomasia procedente de la Edad Media: la representación de las mujeres en el contexto religioso. Isabel Beceiro Pita<sup>14</sup>, en un completo trabajo, señala que existían cuatro tipos de representaciones iconográficas susceptibles de ser utilizadas como fuentes para analizar la lectura desde la iconografía: la pintura de las Anunciaciones, que cuenta con una gran tradición en el contexto cristiano de gran éxito en toda Europa sobre todo a partir del siglo xiv; las pinturas de santos, y en especial Santa Catalina de Alejandría, una de las repre-

<sup>14</sup> I. Beceiro Pita, «La relación de las mujeres castellanas con la cultura escrita (siglo xiii-inicios del xvi)», en A. Castillo Gómez, (ed.), *Libro y lectura en la península ibérica y América*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 2003, págs. 15-52 (pág. 20).



Infanta Portuguesa, Catedral de Lisboa, Mitad del siglo xiv.



Virgen de la mosca. Colegiata de Toro, Zamora. Atribuido a Hans Memmlin. Finales del siglo xv.



Ilustración 5: Boccaccio, *De mulieribus claris*.





sentaciones de mujeres lectoras más utilizadas desde la Edad Media<sup>15</sup>; el arte funerario, donde uno de los elementos tradicionales de las tumbas medievales con el que las mujeres son representadas es precisamente un libro, mientras que los hombres tenían en sus manos una espada (sólo al final del xv los hombres aparecerán con ambos elementos como representación del ideal de unión entre armas y letras). y, en cuarto lugar, las imágenes que representan la enseñanza de la lectura por parte de Santa Ana a la virgen María, o bien al Niño durante sus respectivas infancias y que se basaban en las cualidades intelectuales excepcionales que se le suponían a ambos en los evangelios apócrifos.

En definitiva, si tenemos en cuenta este tipo de fuentes, el tópico de que la mujer estaba escasamente alfabetizada resulta seriamente cuestionado ya que contamos con representaciones de mujeres leyendo desde el siglo XIII y se incrementan muchísimo a partir del siglo xv. Además, otro factor interesante es que en la Edad Media no sólo se representa a lectoras que poseen prestigio intelectual mítico, como el caso de Safo una de las primeras mujeres dedicadas a la literatura «profesionalmente» como la representación de Critina de Pizan sino que contamos con imágenes de damas lectoras (Ilustraciones 6 y 7) e instruidas de las cortes europeas, e incluso, mujeres que no pertenecían a la nobleza, si bien es verdad que son testimonios minoritarios, ya que el contacto con la literatura de las clases más bajas debió ser, fundamentalmente, a través del código oral. El testimonio en el que una mujer aparece cocinando y leyendo es verdaderamente excepcional (Ilustración 8).



<sup>15</sup> Vid. J. Yarza Luaces, J. «La santa que lee», en M<sup>a</sup> Teresa Saret Guerrero, y Amparo Quiles Faz, (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, t. I., Málaga: CEDMAN, 2001, págs. 441-65.

En definitiva, lo que está claro es que si tenemos en cuenta todos estos testimonios pictóricos que si bien es verdad que no contradicen los datos sobre las bajas tasas de alfabetización de las mujeres, sí son un testimonio palpable de que las mujeres tenían a su disposición toda una gama de modelos de mujeres lectoras: mujeres sabias, mujeres cultas o damas para quienes la instrucción era un requisito de clase, e incluso mujeres plebeyas que disponen de libros, y que habrán aprendido a leer en el contexto familiar.

## 2.2. *De las agujas a las letras*

Otra cuestión metodológica interesante sobre lectura y mujeres atañe a la consideración que actualmente tenemos de la lectura como técnica muy especializada ligada a la escritura<sup>16</sup>. Para nosotros, leer y escribir son dos actividades que aprendemos de forma simultánea, sin embargo, en la Edad Media y el Renacimiento esta relación no estaba tan determinada, ya que leer y escribir necesitaban técnicas concretas especializadas y diferenciadas, cabiendo suponer que hubiera muchas mujeres que aprendiesen solamente a leer como una prolongación de sus tareas cotidianas, de las relaciones que se establecían entre las mujeres de una misma familia: mujeres adultas que enseñaban a niñas una serie de tareas domésticas y una preparación para ser futuras esposas, en las que se incluía un cierto adiestramiento en la lectura, ya que, conforme va emergiendo la clase burguesa en toda Europa, la alfabetización va dejando de ser una especie de adorno nobiliario más o menos deseable para las hijas, para convertirse en una necesidad y parte del adiestramiento de una esposa que colaborará con el marido (y en muchos casos con el padre, como hace Dorotea en *El Quijote*) en la administración del negocio familiar.

El salto del bordado a la lectura dentro del grupo de mujeres de una misma familia podía incluso llegar a producirse de manera autodidacta. Por ejemplo, Pedro Cátedra y Anastasio Rojo<sup>17</sup> recogen este testimonio de Jerónimo Román de la Higuera en su libro *Repúblicas*:

Yo vi una señora illustre en Portugal, llamada doña Cecilia de Ça, muger de Luys César, del Consejo del Rey, proveedor general de las armas de aquella corona, que nunca la enseñaron a leer, más que a

<sup>16</sup> La lectura y la escritura, tal como afirma Fernando Bouza (*op. cit.*, págs. 180-81) son dos claves de acceso diferentes al mundo de lo escrito, tal como corrobora el hecho de lo despectivo que resultaba el término «escribana» para una mujer, porque, al fin y al cabo, la lectura puede ser más controlada por el grupo que la escritura, una práctica que daba a las mujeres la posibilidad de establecer contacto con personas fuera de los hogares que en muchos casos eran auténticos lugares de encierro.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, pág. 55.

conocer las letras, y ella las juntó por sí y vino a leer, tan diestramente la lengua latina, castellana y portuguesa como yo; y como su padre no permitiese que aprendiese a escribir, por las letras que hacía en cosas de red y en otras labores con la aguja vino a escribir de manera que escribe lo que quiere con mucha facilidad.

El autor habla en esta cita de una mujer ilustre, pero cabe pensar que este proceso de aprendizaje dentro de los núcleos femeninos, al margen de instructores y maestros, fuera un proceso que se iba extendiendo en el Renacimiento, al mismo tiempo que el impacto de la imprenta iba siendo mayor y las mujeres necesitaban como parte del apoyo al negocio de sus maridos, el saber leer y escribir. Estos dos factores interrelacionados son precisamente los que pueden haber desencadenado una literatura moralista represiva sobre las mujeres que no existía en épocas anteriores. Podríamos decir «dime qué está prohibido, y sabré cuáles son las prácticas reales de la vida de las personas». Por ejemplo, en 1552 el dominico Antonio de Espinosa, que escribió en sus *Reglas de bien vivir muy provechosas (y aun necesarias) a la república christiana*, recomienda vivamente que los niños (varones) aprendan a leer ya que esto es fundamental para su independencia, pero cuando habla de las niñas, dice:

Si no fuere tu hija illustre o persona a quien le sería muy feo no saber leer ni escrevir, no se lo muestres, porque corre gran peligro en las mugeres baxas o comunes el saberlo, assí para rescribir o enviar cartas a quien no deven, como para abrir las de sus maridos, y saber otras escripturas o secretos que no es razón, a quien se inclina la flaqueza y curiosidad mugeril. Y assí como arriba te avisé que al hijo le muestres leer y escrevir, assí a la hija te lo viedo porque cosas ay que son perfección en el varón, como tener barvas, que serían imperfección en la muger.<sup>18</sup>

Por su parte, el racionero de Toledo, Pedro Sánchez, tratando el tema en su *Árbol de consideración y vana doctrina* (Toledo, 1584) en el capítulo «De las calidades que á de buscar el varón en la muger con quien se á de casar» recomienda

[q]ue busque una muger que no sepa escrevir, y aun no la devría desechar porque no supiesse leer, porque como la muger ny á de tener libro de caxa ny mayor, ni manual (aunque lo requiera su trato y manera de bivar del marido) ny á de negociar la hazienda, ny arrendar

<sup>18</sup> Cit. en Cátedra y Rojo, 2004, pág. 53.

las dehesas, ny cobrar la renta de los juroz o tributos, no ay necesidad de que sepa escrevir, pues no á de usar officio de escribano público ny tienen tanta sabiduría, como deze sacto Thomás, para que ayan de administrar officios públicos.

Todas estas declaraciones son la muestra del miedo a la expansión de la literatura de ficción, a la pasión de las mujeres por la lectura de novelas sentimentales y de caballerías, porque, tal como afirma Fernando Bouza<sup>19</sup> «[e]s mucho más fácil aceptar a la erudita Madalia de Erasmo con sus libros latinos que a las mujeres comunes con sus novelas en romance». La erudición de las mujeres era cosa conocida y aceptada en el Renacimiento, pero a partir del xvi la relación con la ficción comienza a ser pensada como cosa peligrosa. De esto nos habla Cervantes, de lo que pasa cuando la imaginación y la literatura, y por lo tanto, los signos, transitan por el mundo con una libertad impensable en las épocas donde las copias de libros eran pocas y los lectores (y sobre todo, lectoras) eran menos todavía.

### 3. DE LAS ANUNCIACIONES A LAS INMACULADAS

Como ilustración de ese miedo o rechazo a las mujeres lectoras, que no para de crecer en el Siglo de Oro, podemos retomar una de las cuatro formas que relacionaba más arriba, concretamente al modo en que se pinta a las mujeres leyendo, ciñéndonos al caso particular de las Anunciaciones de la Virgen. Así, se observa cómo poner un libro en las manos de la Virgen puede entenderse como imagen de una época en las que las mujeres comenzaron a tener acceso a la tradición escrita, proceso que culmina con la desaparición del motivo en la figura de las Inmaculadas del xvii, formando parte de un «mecanismo de feminización» que se desarrolla a partir sobre todo del Concilio de Trento, y que trata de desposeer a las mujeres de su propia corporalidad y también de la tradición de la cultura escrita.

No es necesario ser especialista en iconografía religiosa para darnos cuenta de que llama poderosamente la atención que la representación de la Virgen en el momento de la Anunciación es predominante desde el siglo xiv, y que, curiosamente, desaparece casi en su totalidad en el contexto español en el siglo xvii a favor de otra representación: la Inmaculada Concepción. Plantearnos esta cuestión es poner en evidencia otras que tienen que ver con la lectura, con la recepción, con la vida de las mujeres, y en última instancia, con la construcción de un modelo femenino nuevo que resultará más funcional a la ideología que se impone en el periodo postridentino: una mujer etérea, idealizada, aislada y

<sup>19</sup> *Op. cit.*, pág. 174.

esencializada, que prepara el camino de sometimiento de las mujeres al hogar. El cambio de una representación por otra supone, entre otras cosas, privar de la lectura individual y silenciosa a las mujeres, no como un acto de individualidad y privacidad, sino como un acto de conexión entre la lectura y la realidad, entre la historia que se cuenta y sus contextos. La lectura no es sólo una puerta hacia el interior, hacia la construcción de la individualidad, sino ese ejercicio paradójico que nos catapulta a través de la imaginación al mundo, a la realidad, a la acción y a la participación en el mundo que está más allá de los muros del espacio físico que son los hogares. La lectura es desarrollo individual, pero en la Modernidad es también vínculo de construcción de «comunidades hermenéuticas», comunidades de participación en las ideas, y por lo tanto en las prácticas sociales. Por eso es peligrosa, y por eso se intentará sustraer a las mujeres de ese ejercicio de libertad que es en sí la lectura.

### 3.1. *La representación de la virgen María*

Desde el reconocimiento de María como Reina de los Cielos, en el Concilio de Éfeso del año 431 (después de la polémica con los Nestorianos que negaban su santidad), la imagen más frecuente en la Edad Media fue la de la Virgen en Majestad, pero poco a poco, fueron surgiendo imágenes que acercaron la imagen al entorno más cotidiano, como las Anunciaciones en Italia, que llegaron a alcanzar un gran éxito en toda Europa tanto en el espacio como en el tiempo. A partir de entonces, cada estilo artístico reelaboró sus propias Anunciaciones<sup>20</sup> que perduraron desde los mosaicos de los primeros cristianos hasta el Barroco.



Mosaico Santa María la Mayor, Roma, 432-440.

<sup>20</sup> Vid. J. Varela, «El poder de las imágenes. Las representaciones pictóricas de la Anunciación y el dispositivo de feminización», en AA.VV, *Reflexiones sociológicas. Libro homenaje a José Castillo Castillo*, Madrid: CSIC, 2004, págs. 1011-1040 (pág. 1020).



Marfil Castello Sforzesco, Milán, hacia 700.

En estas dos representaciones aparecen los elementos clásicos simbólicos de las Anunciaciones: el ángel, el Espíritu Santo, y una acción que se perderá más tarde: la Virgen tejiendo, que luego será sustituida por la lectura. El salto del tejer al leer puede tener varias interpretaciones, cada una de ellas con sus argumentos más o menos curiosos o convincentes. Simbólicamente, como señala Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, el libro y el tejido son dos signos relacionados, porque «El universo es un inmenso libro» (Mohyddin ib-Arabi) y el tejido representa «la trama de la vida». No en vano «texto» y «tejido» proceden de la misma palabra. Tejido y texto, hilos, tramas, urdimbres, letras y palabras, parecen contener en las manos de la Virgen el mismo significado.

También puede existir una interpretación de tipo histórico: simplemente esa representación habla del trabajo de María haciendo mantos a los sacerdotes en el Templo de Jerusalén, antes de ser la madre de Jesús que se narra en los evangelios apócrifos. Entre ambas interpretaciones podemos seguir tendiendo el puente que antes comentábamos entre las «labores femeninas» y la lectura. ¿Habría aprendido María en el Templo, mientras tejía a leer de forma autodidacta como la dama portuguesa? ¿O habría sido la enseñanza de otras mujeres la que la habría enseñado a leer mientras compartían el tiempo de la costura? ¿El salto de la costura al libro en la representación implica un salto «real» en la sociedad de la Edad Media? No lo podemos saber de forma definitiva, pero desde luego,

las primeras imágenes de la Anunciación son de un gran simbolismo que se nos muestra en el hecho de que en muchos casos aparece expuesta a la mirada de los espectadores qué es lo que está leyendo María: el Antiguo Testamento, precisamente el pasaje de Isaías 7.14: «He aquí que una mujer joven concebirá», mostrándonos el bucle del tiempo que supone toda profecía en el momento de cumplirse: pasado, presente y futuro se muestra en el instante eterno que es una imagen en sí misma.

La representación de la Virgen con un libro como elemento simbólico se encarna en formas materiales concretas que son las que nos hablan de la sociedad de la época, porque «los relatos religiosos son cosmogonías, modos de ver el mundo [...] sólo son coherentes con un modo concreto de entender las categorías básicas de espacio y tiempo»<sup>21</sup>. Es decir, en cada representación se expresa un código determinado de relaciones sociales. ¿Qué relación se expresa, entonces, entre la virgen lectora y el objeto-libro? Esta respuesta exige una dimensión comparativa, y, así, la Virgen lectora se debe poner en relación con una gran cantidad de santos-lectores: los Evangelistas, San Bernardo, San Antonio, Santo



*San Jerónimo en su estudio*



*La Anunciación*

(Antonello de Messina, 1475-76)

<sup>21</sup> M<sup>a</sup> Á. Durán, «De Fra Angélico a Francis Bacon: las claves sociológicas de la Anunciación», en AA.VV., *Reflexiones sociológicas. Libro homenaje a José Castillo Castillo*, Madrid: CSIC, 2004, págs. 921-1040 (pág. 922).

Domingo, Santo Tomás de Aquino o San Jerónimo en su estudio. Comparemos en este sentido dos pinturas en las que podemos leer entre líneas las distintas formas de concebir la lectura femenina y masculina.

Hay una sensible diferencia en ambas representaciones del mismo autor si aplicamos una lectura de género. La Anunciación es especial, muy «realista» y esencialista porque ha eliminado todos los elementos de divinidad del cuadro. Es una mujer en la intimidad de la lectura, sin trompetas, ángeles ni oropeles... una mujer que levanta la vista y la mano porque es sorprendida por algo. Está en un espacio cerrado y la imagen es cercana a nosotros y nos invita a participar de lo que está viviendo a través de esa mano que parece levantarse para sosegarlos y calmarnos ante el imprevisto. Ese gesto nos permite estar dentro y fuera de ese espacio pintado. Fuera porque miramos, dentro porque nos hace compartir el mismo espacio de María. San Jerónimo, sin embargo, está pintado de un modo totalmente diferente: es la imagen del hombre de letras, rodeado de obras de gran tamaño, situado en un espacio distante y formal que nos invita a ser sólo meros espectadores de alguien que no es invitado a entrar a participar de lo que está sucediendo. Los espectadores estamos situados en un «afuera» radical y distante. Libros grandes frente a libros pequeños: lectura masculina y lectura femenina como dos elementos contrapuestos y representados de una manera tan sencilla. Si es cierto, como afirma M.<sup>a</sup> Ángeles Durán, que las Anunciaciones son la expresión plástica de la heroicidad femenina en el mundo cristiano<sup>22</sup> ¡qué diferencia entre la heroína y el héroe que leen!, y qué forma de situarlos de modo asimétrico frente a la tradición y la historia.

### 3.2. *Lectura y representación de la Anunciación después del Concilio de Trento en el mundo católico*

Como sabemos, la Reforma Protestante y la Contrarreforma en el mundo católico marcan una fractura en Europa respecto a muchas cosas. Entre ellas, y la que nos interesa, se destaca la forma de concebir el papel de las mujeres en las relaciones familiares, por un lado, y la relación con la representación de imágenes de mujeres (en este caso la virgen María), por otro. Si en el mundo protestante, las mujeres son ante todo esposas, y en segundo lugar madres, situándolas en el seno de una pareja conyugal, en el católico, sin embargo, la maternidad y la relación con el hijo son las claves fundamentales de las relaciones familiares: las mujeres serán ante todo madres, y los hombres, hijos<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, pág. 925.

<sup>23</sup> L. Accatti, «Hijos omnipotentes y madres peligrosas. El modelo católico y mediterráneo» en I. Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina II*, Madrid: Cátedra, 2005, págs. 63-104 (pág. 66).



Si contemplamos las imágenes no desde la estética, sino desde la reconstrucción de valores sociológicos, observamos que a finales del siglo XVI y principios del XVII, se está dando otra transformación: la del papel otorgado por los teólogos al rol de lo visual en el entorno sacro<sup>24</sup>, vinculado a las directrices dadas en el Concilio de Trento (1545-1563). Mientras la Reforma protestante se desvinculó del uso de las imágenes, el mundo católico las utilizó como instrumento de propaganda ideológica. En la sesión XXV del Concilio, se expresa lo siguiente:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad<sup>25</sup>.

Un poco más adelante se prescribe que «no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa»<sup>26</sup>. La excesiva belleza provoca temor en aquellos que intentan controlar las pasiones humanas<sup>27</sup>, no en vano la teoría neoplatónica había sido ampliamente divulgada y se daba por sentado que la belleza debía mover al amor. Pero éste puede ser un efecto perverso de la belleza (y así Cervantes hace decir a la bella pastora Marcela que la belleza puede llevar a la perdición de las personas). La excesiva belleza, pero seguramente la excesiva intimidad del ángel y la Virgen dentro de una habitación privada, María pintada como una dama de la nobleza, con un lugar de lectura propio, comenzó a ser una visión demasiado inquietante para una Iglesia que no veía con buenos ojos la lectura privada de las mujeres y la representación de un hermoso ángel joven a los pies

<sup>24</sup> J. Winston, «Describing the Virgen», en *Art History*, vol. 24, núm. 3 (2002), págs. 275-79.

<sup>25</sup> La referencia al Concilio de Trento en la página web: <http://www.multimedios.org/docs/d000436/p000013.htm#h4>.

<sup>26</sup> Además empezaron a desaparecer del entorno católico las vírgenes embarazadas (de la Esperanza o de la O), y las vírgenes de la Leche o de la Humildad.

<sup>27</sup> El desarrollo de las propuestas del Concilio de Trento las hará Jean Molanus que escribió *De picturis imaginibus sacris*, considerado uno de los tratados dedicados a desarrollar y codificar la estética contrarreformista y España sus textos fueron recogidos por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* de 1638. Esta normativa hizo que desaparecieran los temas mitológicos y la representaciones de cuerpos desnudos.

de María, interpretación que enlaza con la afirmación de Julia Varela de que en toda imagen hay una representación codificada de las relaciones.

En la cuestión del control de las imágenes hay una lucha no sólo entre el mundo católico y el protestante, sino también respecto a los sexos. M.<sup>a</sup> José Martínez Justicia<sup>28</sup> resalta esta idea y señala que el concepto que se utilizó para llevar a cabo la «depuración» de las imágenes, fue el de «decoro» tanto en el sentido físico como en el moral. Su finalidad era no confundir a los «simples de espíritu», y desde luego, tanto las mujeres como las clases sociales más desfavorecidas, entraban de lleno en esta categoría. El «decoro» como imposición tuvo además otras consecuencias como el cubrir las imágenes existentes con paños de pureza, o esconder obras de autores como Tiziano, o El Veronés que permanecerán en gabinetes privados de los reyes hasta que vuelven a ser expuestos en el siglo XIX.

Con todas estas premisas, podemos interpretar el salto de las Anunciaciones a las Inmaculadas como representaciones dominantes después de Trento como un proceso en el que se materializa no sólo el cambio en la forma de concebir la representación, sino también como una transformación de los roles que desarrollarán los hombres y las mujeres a partir de ese momento. En este contexto el libro en las manos de la Virgen puede ser no sólo una referencia simbólica, sino también hablarnos de un cambio social que se está produciendo. Si observamos algunas imágenes de las Anunciaciones veremos una evolución en la forma que



<sup>28</sup> M.<sup>a</sup> J. Martínez Justicia, «... por ser mujer» (El decreto tridentino y la censura de la imagen de la mujer en el arte de la pintura), en M.<sup>a</sup> T. Saret Guerrero y A. Quiles Faz, (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, t. I, Málaga: CEDMAN, 2001, págs. 667-81.

nos hace pensar también en una evolución respecto a la relación entre los sexos. Si nos detenemos a observar dos de las Anunciaciones de Berruguete del siglo xv, observamos cómo se construye un espacio íntimo, donde ángel y Virgen están al mismo nivel de representación. El ángel es el caballero que rinde pleitesía a la dama que abandona la lectura y proyecta su cuerpo hacia él, eso sí, separados o unidos por el símbolo de la pureza que es la azucena, un elemento común a todas las representaciones de la Anunciación de esa época, si bien toda la escena podría recordar un episodio de amor cortés.



Maestro de Sopetrán (siglo XV).



Maestro de Sisle (alrededor de 1500).

En los Maestros de Sopetrán y Sisle observamos la misma relación de intimidad, asomándonos al dormitorio de una dama sorprendida con el cabello suelto, en habitaciones ricamente adornadas, rezando y leyendo sin que prácticamente se representen alusiones a su santidad. Fue precisamente esta representación de la intimidad la que va desapareciendo con el paso del tiempo.

En esta Anunciación de Mohedano, la representación de la Virgen ha cambiado radicalmente. Ya no es una dama ricamente vestida, puesto que su traje parece recordar más al de una religiosa. El espacio de la intimidad está desdibujado y, sobre todo, roto por la explosión del cielo convertido en un lugar poblado de seres



Anunciación de Mohedano. Retablo Mayor de a Iglesia de la Anunciación de Sevilla.  
Realizado entre 1604 y 1606.



que observan lo que está sucediendo entre la Virgen y el ángel. La intimidad y proximidad de las figuras ha desaparecido.

En la Anunciación de Zurbarán, de 1650, el ángel se recubre de ropajes religiosos, posee grandes alas y exhibe un tamaño sensiblemente superior a la Virgen, que continúa desprovista de lujos suntuarios en sus ropajes. Es una campesina rica o una mujer burguesa, que tiene más de un libro sobre la mesa. Su espacio está abierto no sólo a las miradas celestiales, sino que por la puerta del fondo aparece el mundo exterior, una puerta no sólo por la que se puede mirar, sino también, ser mirada.



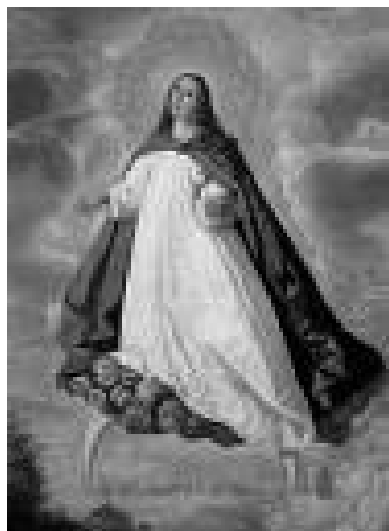
En esta Anunciación de Murillo (1670) no queda ya nada de la amigable relación entre iguales que había en el siglo xv. La Virgen ya no es una cortesana ricamente engalanada que mira al ángel, sino más bien una amedrentada mujer que cierra los brazos sobre el pecho en señal de humildad, baja la mirada, y es interpelada por un ángel dominante que la supera en tamaño, con un brazo levantado que parece amonestar a la Virgen más que darle la buena nueva del nacimiento del Jesús. María acata lo que el ángel está diciendo, como si fuera la única interpretación posible del «Hágase en mí según tu palabra».

La tendencia a representar la Anunciación como un acto más celestial que terrenal llega a su punto álgido en las Anunciaciones de El Greco (1596-1600), quien lleva al extremo en su pintura los principios tridentinos. La Virgen ya no aparece en un contexto de cotidianidad, sino que está rodeada por elementos saturados de una divinidad mucho más lejana de lo humano.



La contradicción está, claro, en que cuanto más celestial es la escena, más se puebla de «personas» el cielo, hasta el punto de resultar tenebroso y terrible. En estas representaciones, el ángel, y lo que viene desde el cielo, protagonizan las figuras centrales. Ya no quedan rastros ya no de «realidad» sino casi de «humanidad». De nuevo estamos ante un espacio abierto, pero esta vez no es una abertura hacia espacios naturales, sino hacia un más allá simbólico y espectacular. La escena, de producir un sentimiento, seguramente sería el miedo. No queda nada de natural, de íntimo, de cotidiano.

En este proceso, se observa cómo la figura de la Anunciación está empezando a ser una figura tendente a la desaparición en el mundo católico, que no volverá a recrearla de nuevo con la misma pasión hasta los prerrafaelistas del siglo XIX. La Anunciación va dejando paso a otro modelo de mujer encarnado en la Inmaculada Concepción, una figura, ahora sí, completamente desprovista, no sólo del «pecado», que en todo caso la Iglesia presupone a toda concepción, sino aislada de todo contexto temporal y espacial que nos recuerde que es una mujer.



Zurbarán (1640-1650).



Alonso Cano (1648).

Las Inmaculadas serán así la figura de la Virgen más característica del arte contrarreformista español, que abandona no sólo las representaciones de tipo mitológico propio de épocas anteriores, sino que se centra en una interpretación de la Virgen que ha perdido ya todo espacio propio y está directamente flotando



Inmaculada Concepción de Murillo. Entre 1676 y 1678.

en el cielo<sup>29</sup>. En este modelo ideal de la Inmaculada, el icono femenino de la Anunciación humana, que todavía no ha sido tocada por Dios, se transforma en un prototipo de belleza de mujer anañada y atemporal. Las Inmaculadas Concepciones son pinturas donde la mirada está por todas partes: la de los espectadores hacia lo pintado, la de la Virgen perdida en el cielo, la de los ángeles mirando a la Virgen y mirándonos a nosotros, etc. Miradas que recrean un sueño de transparencia, de visibilidad máxima, sin zona oscura que se oculte a la mirada. La mirada como poder, la mirada normalizada, codificada. Alguien tiene el poder de mirar, otros la capacidad de exhibirse para ser vistos. La mirada moderna se codifica así en una bipolaridad radical que distribuye el mundo entre lo que está oculto y lo que se muestra, entre lo que se esconde y lo que se deja ver. La gloria se rompe en las Inmaculadas en una pesadilla de ángeles que lo vigilan todo. Aparente claridad en la figura de Murillo, universo que tiene que ser definitivamente poblado por la presencia constante y obsesiva del más allá transfigurado en cuerpos de niños cuya inocencia parece recordarnos que su espacio no será nunca el nuestro. Ruptura entre lo humano y lo divino, eliminación radical de la promiscuidad de las formas medievales y renacentistas<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Es curiosa la pervivencia de la imagen «flotando» de las mujeres que ha llegado hasta nosotros y que sigue viva en la publicidad. Las mujeres siguen flotando entre nubes, en el agua, etcétera.

<sup>30</sup> Otros textos utilizados en este estudio: Chevalier y Geerbrant, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Herder, 1986; J. E. Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Labor, 1988; y D. Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona: Paidós, 1994.

